

セルゲイ・ボルトキエヴィチの音楽観と、その作品への投影：2曲のピアノ・ソナタを例に

| | |
|------|---|
| 著者 | 石岡 千弘 |
| 雑誌名 | 東京音楽大学大学院論文集 = Bulletin of the doctoral programs, Tokyo College of Music |
| 巻 | 1 |
| 号 | 2 |
| ページ | 21-39 |
| 発行年 | 2016-03-01 |
| 出版者 | 東京音楽大学 |
| ISSN | 2189-5767 |
| URL | http://id.nii.ac.jp/1300/00001039/ |

セルゲイ・ボルトキエヴィチの音楽観と、その作品への投影 ——2曲のピアノ・ソナタを例に——

石岡 千弘

要旨

セルゲイ・ボルトキエヴィチ Сергей Борткевич (1877-1952) は、20 世紀前半のウィーンを中心に活動したピアニスト＝作曲家であり、没後、知られざる作曲家の一群に埋没した。近年、自筆譜や初版譜の発見とともに再評価の機運が高まっているが、彼に対する言説は、いまだ資料的裏付けを欠く印象批評に留まるところが多い。先行する学術研究を見ても、ボルトキエヴィチの人生と作品とが密接に関連付けられてはおらず、彼が育った環境や、その後の体験等からどのような音楽観を持つに至り、その音楽観がどのように彼の作品に反映されたかについて論じたものは、現段階では見当たらない。

そこで、まず、ボルトキエヴィチの音楽観を明らかにすべく、本論文は彼自身の著述を重要な資料として、その自伝と書簡の読解から、彼を論じる上で重要となる4つのテーマとして「ウクライナ性とロシア性」の問題、「ロシア革命の影響」、「ウィーンとの親和性」、そして「望郷の念」を抽出した。ロシア革命で祖国を失いウィーンに亡命せざるを得なかったボルトキエヴィチが、帝政ロシアで貴族階級に生まれ音楽教育を受けた者として、古き佳きものを受け入れるウィーンを舞台に、ボリシェヴィキによる人為的な文化の破壊に対する抵抗を試みたことが浮き彫りとなった。この試みを支えたものこそが、過去を振り返り懐かしむ姿勢、すなわち「郷愁」というメンタリティーであり、これが自身の音楽観の核を形成していった。

そして、終生、大きな様式の変化を遂げず、後期ロマン派のスタイルを貫いたボルトキエヴィチの作品のなかでも特に規模が大きく、作曲時期に30年以上の隔たりのある2曲のピアノ・ソナタを例に、「郷愁」というメンタリティーを核として形成された音楽観が、ロマン派の語法によるロシアの素材の引用や、主題と旋律が他の楽章や過去の作品から回帰する音楽的手法を通して、彼の作品に表現されていることが明らかとなった。

Sergei Bortkiewicz's view of music and its reflections in his works

—The case of his two piano sonatas—

Chihiro ISHIOKA

Abstract

Sergei Bortkiewicz was a pianist and composer who performed and composed mainly in Vienna during the first half of the 20th century. After his death, his works fell into oblivion, and he was forgotten. Recently, his music has been reevaluated in accordance with the discovery of his autographs and original editions. However, most articles about him are no more than impressionistic criticisms due to the lack of support from materials. Previous research on Bortkiewicz does not argue the relationships between his life and his works. For example, there is no article that argues how he formed his view of music through his childhood and life experiences, or how his view of music was applied to his works.

Therefore, I initially extracted four main topics related to his life by examining his autobiography and letters to reveal his view of music. The first topic is whether he thinks of himself as Russian or Ukrainian. The second is the influence of the Russian Revolution. The third is resonance with Vienna. The last is his longing for Russia and Russian culture. Bortkiewicz, who lost touch with his mother country when he was forced into exile in Vienna due to the Russian Revolution, resisted the intentional destruction of culture by the Bolsheviks in Vienna, where good culture still prospered, as a composer who was educated in Imperial Russia and born into a noble family. The mentality of looking back and longing for lost beautiful memories, i.e., “nostalgia”, sustained his attempt and formed his core view of music.

Finally, I argued how Bortkiewicz applied his view of music, i.e., “nostalgia”, to his works. To do this, I examined the two piano sonatas among his works that were composed in the consistent style of Post-romanticism because the sonatas are large-scale works that were composed 30 years apart. The analysis showed that, through the quotation of Russian melodies, the recapitulation of main themes and melodies in different movements, and the recurrence of these main themes and melodies from previous works, “nostalgia” is reflected in Bortkiewicz's music.

セルゲイ・ボルトキエヴィチの音楽観と、その作品への投影 ——2曲のピアノ・ソナタを例に——

石岡 千弘

セルゲイ・ボルトキエヴィチ⁽¹⁾Сергей Борткевич (1877-1952) は、20世紀前半のウィーンを中心に活動したピアニスト＝作曲家のひとりである。彼の作品はヨーロッパ全土やアメリカ、アジア等でも演奏され、1952年には75歳を祝う大規模なコンサートがウィーン楽友協会大ホールで開催されるなど、生前は一定の評価を得ていたものの、没後、ボルトキエヴィチは急速に忘れ去られ、知られざる作曲家の一群に埋没した。しかし、近年、自筆譜や初版譜の発見とともにボルトキエヴィチへの新たな関心が芽生えている。例えば、彼の生誕の地であるウクライナで2001年5月に、ピアノ協奏曲第1番と交響曲第1番がウクライナ初演された。アメリカのナデージダ・ヴラエワ Nadejda Vlaeva や日本の上野優子なども、コンサートで彼の作品を紹介し、その普及に取り組む演奏家が増えてきている。また、録音の分野においても、フィンランドのピアニスト、ヨウニ・ソメロ Jouni Somero が全曲録音をリリースしており (Somero 2006-2012)、イギリスのスティーブン・クームス Stephen Coombs (Coombs 2008) や、フランスのシプリアン・カツァリス Cyprien Katsaris (Katsaris 2001) 等もピアノ作品集を録音している。さらには、近年、カナダの Cantext Publications (Bortkiewicz 2001) や日本の河合楽器出版部 (ボルケヴィッチ 2015) 等からも、彼の作品の再版譜や校訂譜が出版された。しかし、このようなボルトキエヴィチ再評価の機運にもかかわらず、彼に対する学術研究はいまだ端緒についたばかりである。

そこで、本論文はまず、ボルトキエヴィチ自身の著述を重要な資料として、その自伝と書簡の読解から彼の音楽観を抽出すること、また、ボルトキエヴィチの作品のなかでも特に規模の大きい2曲のピアノ・ソナタを例に、その音楽観が実作品にどのように投影されているかを考察することを目的とする。

第1章では、ボルトキエヴィチ研究の現状を確認する。これにより、いまだ印象批評に留まるところの多いボルトキエヴィチについての言説が、自伝や書簡にもとづく歴史研究へと発展していく萌芽が見られることが分かるだろう。

つづく第2章では、この方向を受け継ぎ、まず自伝と書簡の資料状況を整理する。そのうえで、それらをボルトキエヴィチの伝記的事実と照らし合わせながら、ボルトキエヴィチの音楽観の核となるものを抽出していく。

最後の第3章では、そうして抽出された音楽観が、作曲家としてのボルトキエヴィチの作品にどのような投影を見せているのかを考察していく。彼が生涯で残した35作品ほどの

ピアノ曲は殆どが小品集であるが、本論文ではその中から特に大きな規模を有する、ピアノ・ソナタ第1番（1909年作曲）と第2番（1942年作曲）を取り上げる。作曲時期に30年以上もの隔りがある同じジャンルの作品を取り上げることで、生涯を通じて貫かれている音楽的要素を明らかにし、ボルトキエヴィチの音楽を再評価する枠組みの1つを提示することができるだろう。

第1章 ボルトキエヴィチ研究の現状

近年、ボルトキエヴィチに対する新たな関心が芽生えていることはすでに述べた。しかし、現状では情緒的な反応が大勢を占めており、彼の音楽についての言説は印象批評の段階に留まっている。例えば、オランダのボルトキエヴィチ研究の第一人者であるウーター・カルクマン Wouter Kalkman は、ボルトキエヴィチの人生と作品の情報を纏めたウェブサイト (<http://sergeibortkiewicz.com/>) において、メロディーの豊かさと美しい叙情性に加えて、「楽しかった過去に憧れる、深い郷愁の雰囲気」が、ボルトキエヴィチの音楽とすぐに判別できる独特のものであると指摘し、同じくオランダの研究者でピアニストのクラス・トラップマン Klaas Trapman もまた、音楽雑誌 *Fanfare* におけるピーター・ブルワッサー Peter Burwasser との対談の中で、「深い郷愁」について言及している (Burwasser 2005: 84)。また、ロシアのピアニスト、アンナ・レズニック Анна Резник は、ボルトキエヴィチの独特なイメージ世界について、「高尚で純粋、そして深く、多くの場合悲劇的な思想や、繊細で心理的な響きに満ちている」と語っている (Reznik 2014: 2)。さらに、札幌大学教授で、日本アレンスキー協会副会長の高橋健一郎は、「彼の音楽は遠くウクライナの大地を思わせる民謡的旋律など、望郷の念を色濃く漂わせた詩情と哀愁に溢れ」と述べており (高橋 2013: 4)、P. ブルワッサーもまた、「和声語法やリズム構造、メランコリックな旋律がラフマニノフと類似している」と指摘している (Burwasser 2011: 230)。

このような印象批評は、時に鋭い芸術的な直観を含むものであるとはいえ、資料的な裏付けを欠いていたままでは、その直観を発展させることも不可能なままである。

そのなかで、ひとつの前進とみなせるのが、リア・フェルドマン Ria Feldmann による “Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz.” (セルゲイ・ボルトキエヴィチへの音楽学的注解) (Feldman 1971) である。これはボルトキエヴィチについて論じられた初めての専門的研究である。15ページにわたってボルトキエヴィチのピアノ作品を取り上げ、主題やフレーズ、形式の分析を施しながら、作品番号順に曲目のタイトルや出版情報を紹介している。

また、今後のボルトキエヴィチ研究の基礎となると目されるのが、W. カルクマンと K. トラップマンとの共著による “Sergei Bortkiewicz (1877-1952).” (Kalkman/ Trapman 2002) である。これは37ページから成る、ボルトキエヴィチの人生と作品について同時に記述した初めての研究論文である。ボルトキエヴィチと、オランダの友人ピアニストのヒューゴ・ファン・ダーレン Hugo van Dalen や、その弟子のヘレーネ・マルホランド Hélène Mulholland との友情に焦点を当てながら、ボルトキエヴィチの人生を書簡や当時の新聞記事の引用とともに時系列で紹介しているのに加え、それぞれの年代の主要なピアノ作品について概説している。

さらに、ボルトキエヴィチ研究のなかで最も規模が大きく総合的な研究が、エルケ・パウル Elke Paul の *Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk*. (Paul 2002) である。これは、モーツァルテウム大学の音楽教育学部における全 135 ページの修士論文である。全体は 3 つの章から成り、第 1 章では、ボルトキエヴィチの自伝や書簡に基づき伝記的事項が詳述されている。「音楽的肖像」と題した第 2 章では、ボルトキエヴィチの音楽的な人物描写に焦点を当て、ピアニストや作曲家、指揮者としての活動や、作品、ボルトキエヴィチ協会について紹介されている。続く第 3 章では、ピアノ小品集《アンデルセンの童話より》Op. 30 の全 12 曲から 6 曲を抜粋し、主題や形式、和声の分析を行い、童話と音楽との関連性や、教育的観点から指導法について論じている。

以上に挙げた研究は、いずれもボルトキエヴィチの基礎研究として意義ある文献といえるが、人生と作品とが密接に関連付けられてはおらず、ボルトキエヴィチが育った環境や、その後の体験等からどのような音楽観を持つに至り、その音楽観がどのように彼の作品に投影されたかについて研究されているものは、現段階では見当たらない。

第2章 ボルトキエヴィチの音楽観の抽出

1. 自伝と書簡

ボルトキエヴィチは 1936 年に、自伝となる回想録“Erinnerungen”を執筆し、その全文は 1971 年にベーレンライター社から出版された雑誌 *Musik des Ostens* 第 6 巻の 136 ページから 169 ページに掲載された。“Erinnerungen”には 1877 年の生誕から、ウィーンに移住する 1922 年までが記述されており、育った環境や出来事などのエピソードから、彼を取り巻いていた社会的・歴史的背景、また、それによる彼の思索、信念まで克明に綴られている。

一方、自伝に記述されていない 1922 年から、死去する 1952 年までは、ボルトキエヴィチが友人たちに宛てた書簡の内容から、その足跡を補うことが可能である。現存する書簡の概要を以下にまとめる。

| 宛名 | 人物 | 送付時期・総数 | 所蔵先 |
|-------------------------------------|---|--------------------------------|---|
| ヒューゴ・ファン・ダーレン (1888-1967) | オランダ人ピアニストで生涯にわたる友人。 | 1910-1952 271 通 | NMI (The Netherlands Muziek Instituut) : オランダの音楽文化遺産の保存を目的としたハーグにある中央機関 |
| ヘレーネ・マルホランド (1912-2000) | ダーレンの弟子。晩年のボルトキエヴィチと親交があった。 | 1946-1950 31 通 | |
| ハンス・アンクヴィッツ＝クレーホーフェン (1883-1962) | ウィーン美術アカデミーの元ディレクター。1947 年にボルトキエヴィチ協会を設立。 | 1940-1952 13 通 (他、メモ等 13 通) | ウィーン市立図書館 (ボルトキエヴィチ協会関連の資料も所蔵) |
| ヨーゼフ・マルクス (1882-1964) | 同時代にオーストリアで活動した後期ロマン主義の作曲家。 | 1924-1947 6 通 | オーストリア国立図書館 |

2. 伝記的事実とその問題

ニューグローヴ世界音楽大事典 (以下、NG) と MGG は最も基礎的、かつ一般に参照が容易な文献として挙げられるが、ボルトキエヴィチの自伝や書簡に照らしたとき、主に以

下の2点について齟齬が見出された。ひとつは、NGとMGGともに、ボルトキエヴィチがウィーン市民権を取得した年を1926年と記述しているが、1952年11月10日、クレーホーフェンがボルトキエヴィチ協会で行ったスピーチによると、正しくは1925年である。2点目は、NGにおいて、「1922年から1952年に亡くなるまでウィーンで暮らした」、またMGGにおいても「(ウィーンに) 永続的に落ち着いた」とあるが、実際は1929年から33年までベルリンに居を構えており、33年に再びウィーンに戻っている。

以上を踏まえ、ボルトキエヴィチの人生を簡潔に纏めると次のようになる。

| 年代 | 出来事 |
|-----------------------------------|---|
| 子供時代(～18歳) 1877-1895 | ロシア帝国・ハリコフの地主の家庭に誕生。ハリコフ音楽院の開設に尽力したピアノ愛好家の母親の影響を受け、ピアノをアルバート・ベンシュに師事。 |
| 学習期(～25歳) 1895-1902 | ペテルブルク音楽院:1895年に入学。同時に、父親の希望でペテルブルク大学法学部に在籍。音楽理論をアナトール・リャードフ、ピアノをカール・ファン・アークに師事。1899年、4年次に学生運動が激化し大学が閉鎖されたことから、法学を断念。 ライプツィヒ音楽院:1900年にドイツに渡り入学。ピアノをリストの弟子のアルフレッド・ライゼナウアーに、音楽理論を対位法の大家だったザーロモン・ヤーダスゾーン、カール・ピウツェに師事。 |
| 新婚時代(～27歳) 1902-1904 | 卒業後、ハリコフに帰郷。1904年、妹の学友エリザベス・グラクリトヴァと結婚。以降、作曲活動を本格化。 |
| ベルリン(～37歳) 1904-1914 | ヨーロッパ各国で演奏するも、ヴィルトゥオーゾとしてのキャリアには次第に喜びを見出さなくなり、自作を演奏するようになる。 |
| 第1次大戦戦中・戦後(～42歳) 1914-1919 | 1914年:第1次大戦勃発により、敵性国人として国外追放となり、ハリコフに帰郷。戦中はハリコフを拠点に音楽教育を行う傍ら、ロシア国内で演奏活動を行う。 1917年2月:ロシア帝国が崩壊し、ハリコフも内戦で混乱。 |
| 亡命(～45歳) 1919-1922 | 亡命先のコンスタンチノーブルにて教育活動と演奏・作曲活動を再開。しかし、芸術活動の幅が限られていたことからウィーンへの移住を決意。 |
| ウィーン・ベルリン・ウィーン(～75歳) 1922-1952 | ウィーン(22～28年):作品が演奏される機会も増え、作曲家として充実。25年にはオーストリア市民権を取得。 ベルリン(29～33年):ベルリンに活動の拠点を移すも、33年のナチス政権成立で迫害されウィーンに戻った。この間、生活に困窮し、オランダ人ピアニストのヒューゴ・ファン・ダーレンから資金援助を度々得た。 ウィーン(33～52年):1930年代後半は第2次世界大戦の影響で作曲活動が停滞。生活も困窮し厳しい時代となった。戦後、1947年にはボルトキエヴィチ協会が設立され、定期的に作品を発表した(1973年解散)。1952年10月腹部の病気により死去。 |

3. ボルトキエヴィチの音楽観

以上の伝記的事実と照らし合わせてみたとき、ボルトキエヴィチの自伝と書簡から、いくつかの重要なテーマが浮かび上がってくる。それらは、ボルトキエヴィチの「ウクライ

ナ性とロシア性」の問題、「ロシア革命の影響」、「ウィーンとの親和性」、そして「望郷の念」である。

(1) ウクライナ性とロシア性

ボルトキエヴィチが誕生した 1870 年代の欧州は、1848 年の「諸国民の春」を契機に欧州各地で旧来の体制が揺らぎ、イタリア王国、ドイツ帝国等の国民国家が成立し、民族意識が高揚した時代に当たる。ハリコフは歴史的にウクライナの領域に属していたことから、ボルトキエヴィチの音楽観を論じるに当たり、彼が自分自身のアイデンティティをどのように捉えていたか、今一度確認する必要がある。

ウクライナは 1780 年にロシア帝国の直接統治下におかれ、国家としては消滅した。ロシア帝国は直接統治に当たり、当時のウクライナ支配層をロシア貴族として処遇した結果、ウクライナの貴族エリート層の大部分はロシア文化に同化した。19 世紀初めのロシア帝国内では、ウクライナ語はロシア語の方言とみなされ、「真面目なもの、高尚なことはロシア語で表現すべきだ」(黒川 2014: 143) と考えられていたようだ。しかし、1860 年代に入ると、欧州の民族意識高揚と軌を一にして、分離主義的性質を強く持つウクライナ・ナショナリズムが高揚し、ウクライナ語による雑誌が発刊されるようになった。これに対し、国家分裂の危険性を認識したロシア帝国は 1876 年、ウクライナ語使用禁止等を定めた「エムス指令」を発令した。

このような社会情勢の下、ボルトキエヴィチはハリコフでロシア帝国の貴族階級の家に誕生した。フランス語に明るく、ペテルブルク大学法学部に進学したことから、彼自身、ロシア貴族の一員としての自意識を有していたと考えられる。従って、この時代の多くの芸術家が被支配民族の一員として民族主義の側に与したのとは対照的に、ボルトキエヴィチ自身は支配階級の立場からウクライナ・ナショナリズムはロシア帝国の弱体化に繋がる運動と捉え、ウクライナ・ナショナリズムに対する嫌悪感を表明したのだと考えられる。

ウクライナ語はロシア語の方言であり、その違いは高地ドイツ語と低地ドイツ語と同程度だ。ナショナリストの分裂主義者達が、ウクライナ語は独自の言語で南ロシアでの使用を義務付けるべきだ、と主張する理由が全く理解できない。(Bortkiewicz 2001: 9)

以上を踏まえると、ボルトキエヴィチの作品に関し、彼の出生地が現在ウクライナ領に属することを以って「ウクライナ性」の文脈から論じるのではなく、「ロシア性」の文脈で論じることが妥当だと考えられる。

(2) ロシア革命の影響

第 1 次世界大戦中の 1917 年 2 月に発生したロシア革命により、皇帝ニコライ 2 世が退位しロシア帝国は崩壊した。その後、皇帝派を支援する諸国による南ロシア出兵の結果、ボルトキエヴィチの居住するハリコフは社会サービスが停止し、治安の悪化や食糧不足等、極度の混乱状態となった。この混乱により、彼の母親はチフスで死去している。

1918 年 3 月にはドイツ軍がハリコフを、のちにウクライナ全土を統治し、ボリシェヴィ

キの勢いは一旦翳ったが、11月にはドイツ革命によりドイツ帝国が崩壊し、諸国の支援が途絶えた結果、ポリシェヴィキが再度優勢となった。その結果、ハリコフ人民音楽院の教授だったボルトキエヴィチはブルジョアとみなされ失職した。そして、ボルトキエヴィチ一家はその圧力と内戦の混乱から逃れるため、1919年11月にクリミア経由でコンスタンチノーブルへの亡命を余儀なくされる。ボルトキエヴィチは以下のとおり、ロシアの文化を高く評価しており、ロシア革命を起こし、その文化を破壊するに至ったポリシェヴィキへの反感や憤りを強く抱いていたことが窺える。

ロシアの市民社会は未熟だったが、文化は違うのだ！（中略）ロシアには、他の国々が我々から学べる、そして学んできた、我々独自の特別な文化があった。ポリシェヴィキは、この最も価値ある資産である我々の文化を破壊したのだ。
(Bortkiewicz 2001: 9-10)

（３）ウィーンとの親和性

ボルトキエヴィチは亡命先のコンスタンチノーブルで、オスマン・トルコ帝国の宮廷音楽家であるイレ・イレグイの知遇を得、教育活動と演奏・作曲活動を再開して経済的には不自由のない生活を手に入れた。当時、コンスタンチノーブルはロシアからの移民で溢れていたため、ボルトキエヴィチの友人や親戚も多くおり、母国語が至る所で聞かれてロシアでの暮らしを想起させたが、文化レベルが低いことには我慢が出来なかった。

私は音楽と文化の故にヨーロッパに憧れた。コンスタンチノーブルにはコンサートも劇場も、知的関心を抱かせるものも無いのだ。今や私は、レッスンとコンサートで、ヨーロッパへの移住を考えられるだけの資金を稼いだ。(Bortkiewicz 1971: 168)

コンスタンチノーブルで2年ほど暮らしたボルトキエヴィチの目的地は、ウィーンであった。彼にとってウィーンは居心地が良く、1936年には「オーストリアは私にとって第2の故郷となった。これまで他の国々や都市に長期間住もうとしてきたが、やはりいつもウィーンに戻ってきた、なぜならここ以外に心地よい場所が無いからだ」と記述している(Bortkiewicz 1971: 169)。

また、ボルトキエヴィチは亡くなる年の1952年に、未出版に終わったエッセイの中で、自らの音楽様式について、革新的な音楽ではなくロマン派のスタイルを生涯貫いたことを明らかにしている。

75歳の誕生日に、雑誌のインタビューで、ロマン派の作曲家と言われることに同意するか問われた。私は、美しい旋律を生み出すロマン派の作曲家だと答えた。無調で不協和音を用いた「現代」音楽に対する嫌悪感があったとはいえ、やはり、自分の注目すべき作品が、自分より前の作曲家の模倣とか亜流と言われずに評価されることを強く願っている。(Narek 1977: 3)

何故、ボルトキエヴィチはウィーンに魅せられたのだろうか。その答えは当時のウィー

ンの社会情勢から得られよう。長らく欧州の盟主として国際秩序に影響を与えてきたハプスブルク家は、1848年の「諸国民の春」以降、各地での民族主義の台頭により領土が縮小した。1867年にはマジャール人に自治権を付与し、オーストリア＝ハンガリー二重帝国に移行した。この結果、民族主義が台頭する欧州において、ハプスブルク家は多民族共生・多文化共存の方針を打ち出さざるを得ず、世紀末ウィーンには、自由主義的で文化が爛熟する素地が生まれた。また、その延長線上で、「二十世紀の近代主義の台頭においてもウィーンは古きものを捨てることができず、そこに新しいものを混在させることによって進展していった」（渡辺 1989: 249）街となり、ウィーンの体制派が保守主義的であった一方、その体制に反発する革新的な人々が活躍する場ともなった。

ボルトキエヴィチが移住した1922年のウィーンは、1918年に約700年に及ぶハプスブルク家の支配が終焉したばかりで、同家の統治下で形成された音楽家、聴衆等の音楽的な基盤が確固として存在していたのだ。このように、ボルトキエヴィチの保守的なロマン派の音楽が受け入れられる素地があったことこそが、ボルトキエヴィチがウィーンとの親和性を見出した最大の理由だったと考えられる。

（４） 望郷の念

ボルトキエヴィチはオーストリアを「第2の故郷」と呼ぶほど、その暮らしに馴染んではいたが、その心底ではやはり、生まれ育った祖国ロシアを失ったことに対し、終生深い憧憬や心の痛みを有していた。彼はウィーン移住後の1936年に、次のように記述している。

ロシアからの亡命者は今日なお、現在を生きるというよりも追憶と共に生きている。祖国の地から強制的に切り離された者だけが、この切り離されたという感覚がどれほどの痛みをもたらすか分かるのだ。おそらく、祖国へのあこがれが、創造的な芸術家、つまり作家や作曲家の心を強く掴んで離さないのだ。（中略）なぜなら芸術は国粋的であり続けるものだからだ。（Bortkiewicz 1971: 168）

また、1937年には、友人ピアニストのダーレンがソ連で彼の作品を演奏することを知ったボルトキエヴィチが、ダーレンに宛てて、「コンサートは成功するだろう」、なぜなら「私の音楽は聴衆に古き良き時代の楽しい思い出を呼び起こしうるからだ。このことは私を喜ばせるのだ！」（Bortkiewicz 1937/ 8/ 12）と記している。さらに、ソ連での演奏を終えたダーレンに対して以下のように書き送っている。

祖国を失ったことが私にとってどのような意味を持つか、亡命者として見知らぬ土地で暮らすことがどれほど不幸なことか！！（中略）コンサートで聴衆が私の音楽に涙したと書いてくれたことに深い感銘を受けた！他でもない私の同胞が、私が多くの作品で表現しようとした深い痛みを感じ取ってくれたのだ！（Bortkiewicz 1937/ 9/ 23）

これらの記述から、ボリシェヴィキにブルジョアとみなされて亡命を余儀なくされたボルトキエヴィチが、帝政ロシアで受け入れられていた音楽に固執することで、ソ連により破

壊された文化を維持し、いつかその音楽をソ連に留まった同胞に届けたいと切望していた姿が浮かび上がってくる。この思いこそが、ボルトキエヴィチがロマン主義の音楽にこだわる原動力になったと考えられる。

以上のように、ボルトキエヴィチの自伝と書簡を足がかりとして彼の人生を俯瞰すると、帝政ロシアで上流階級に生まれ音楽教育を受けた者として、古き佳きものを受け入れるウィーンを舞台に、ポリシェヴィキによる人為的な文化の破壊に対する抵抗を試みたことが浮き彫りとなる。この試みを支えたものこそが、過去を振り返り懐かしむ姿勢、すなわち「郷愁」というメンタリティーだった。そして、これは第1章で挙げた印象批評とも繋がるものである。第2次大戦中の1945年、友人のクレーホーフェンに宛てて書かれた「現実が厳しい。だからこそ、美しいものは私の作品のなかに見出せるのだ」(Bortkiewicz 1945/8/9)からも明らかなように、ボルトキエヴィチは失われた過去の美しい思い出を常に懐かしみ、その郷愁の念を終生抱きながら、自身の音楽観の核を形成していったのである。

第3章 音楽観の作品への投影

第2章で、ボルトキエヴィチの音楽観の核となる要素として、「郷愁」というメンタリティーが抽出された。彼が過去を振り返り懐かしむ対象としたのはポリシェヴィキに破壊されたロシアの文化であり、その姿勢は終生一貫していたのである。

本章では、これがどのような音楽的手法を通してボルトキエヴィチのピアノ作品に投影されたかを検証する。まず、郷愁の対象となったロシアの文化は、ロシアの素材の引用を通して彼の作品に投影されたことを示す。次いで、過去を振り返り懐かしむ姿勢が、主題や旋律の回帰として作品に表れていることを明らかにする。

これらを論じるに当たり、主題や旋律の回帰性、並びに、過去を振り返り懐かしむ姿勢が終生一貫していたことをより明らかにすべく、ともに大規模な作品であり、作曲時期に30年以上もの隔りがある、ピアノ・ソナタ第1番と第2番を例にとる。2曲の概要を以下に表す。

| | 第1番 ロ長調 Op. 9 | 第2番 嬰ハ短調 Op. 60 |
|---------|-----------------------------------|------------------------------|
| 作曲年／出版年 | 1909年作曲／1911年出版 | 1942年作曲／1949年印刷（未出版） |
| 楽章・調構成 | 3楽章構成 H - e - H | 4楽章構成 cis - cis - Cis - cis |
| 第1楽章 | Allegro ma non Troppo. ソナタ形式 | Allegro ma non Troppo. ソナタ形式 |
| 第2楽章 | Andante mesto e molto espressivo. | Allegretto. 3部形式 |
| 第3楽章 | Presto. ロンド形式 | Andante misericordioso. 3部形式 |
| 第4楽章 | — | Agitato |

1. ロシアの素材の引用

- (1) ピアノ・ソナタ第1番第3楽章の主題（【譜例1】）は、オットー・ナレク Otto Narek（ドイツの音楽学者、クヌート・フランケ Knut Franke のペンネーム）によると、ロシア

の踊りに基づいている (Narek 1977: 5)。これはロンド主題であるため、曲中に何度も回帰し、第3楽章において重要な意味を担っている。

【譜例1】第1番 第3楽章 主題



(2) ピアノ・ソナタ第2番第3楽章は、冒頭の標題に“*misericordioso* (慈悲深く)”と指示され、第48小節からの中間部“*Religioso* (宗教的に)”で祈りのようなコラールが始まり(【譜例2】)、さらにその5小節目からは“*canto pasquale russo* (ロシアの復活祭の歌)”が引用されている。この箇所は、*pp* で *una corda* を用い、非常に柔らかい音色と4声の調和のとれた響きによる、敬虔で神秘的な表現が求められている。

【譜例2】第2番 第3楽章 中間部



以上のように、ボルトキエヴィチは第1番、第2番ともに、ロシアの素材をロマン派の語法のなかで用いており、時を経てもなお、祖国ロシアに対する郷愁の念を常に心に抱き続けていたであろうことが窺えるのである。

2. 主題や旋律の回帰

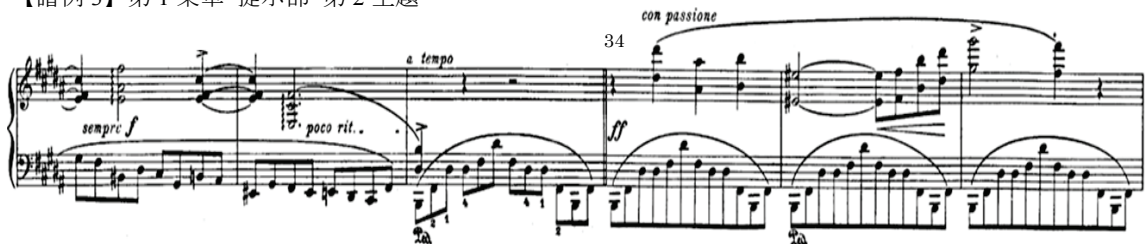
2-1. 他楽章における主題や旋律の回帰

本節では、第1楽章の主題や旋律が、他の楽章において回帰する例を考察していく。

(1) 第1番

第1楽章の第34小節から第2主題が“*ff*”かつ“*con passione*”で提示される(【譜例3】)。

【譜例3】第1楽章 提示部 第2主題



この第2主題に至るまでの経過部では、“*sempre f*”でそれまでのテンションが維持されたままだが、“*poco rit.*”により少し音楽に緩みをもたせてから、“*a tempo*”で幅広い音域にわたる伴奏形を奏することにより、次に続くオクターブで高らかに歌われる第2主題を印象付けている。

一方、この楽章の再現部においては、“*dimin.*”と“*rit.*”によって音楽を一度きちんと収めたのち、*a tempo*はせずにそのまま“*un poco più moderato*”でゆるやかに2小節間かけて、第179小節からの第2主題の再現を準備する（【譜例4】）。提示部よりもなめらかで流れるような伴奏形にのって再現される第2主題は“*pp*”かつ“*dolciss.*”と指示され、主題の最高音 *cis* への *dim.*により繊細で裏声のような音色を求められている。これらにより、提示部の第2主題とは全く性格が異なり、非常に甘美で感傷的な気分が表現されている。

【譜例4】第1楽章 再現部 第2主題



このように、第1楽章において2つの全く異なる性格で現れた第2主題は、第3楽章のクライマックスにおいて、非常に印象的なかたちでの回帰を実現している（【譜例5】）。

【譜例5】第3楽章 第184小節～

184

189

第3楽章の中では唯一、長い時間をかけた“*cresc.*”により音楽が高揚していく中で、“*f*”に到達した第185小節からは更に“*cresc. e ritard.*”で幅を広げながら *Cis-dur* に転調し、次に感動的なクライマックスが続くことを聴き手に予感させる。そして、第189小節から4分の4拍子に変化し、“*Meno mosso.*”とアクセントの指示で第2主題の回帰が強調されている。ここでは、“*ff*”かつ“*con passione*”と、第1楽章の提示部における第2主題の性格が戻ってくるのである。これこそが真の意味での回帰と呼べるのではないだろうか。

(2) 第2番

① 第2番のソナタ第1楽章の第1主題を以下に示そう（【譜例6】）。冒頭から“*f*”で、左右が幅広い音域をカバーし、“*marcato*”とアクセントで指示された左手テノールのカノンによっても主題が強調されており、ドラマティックなオープニングとなっている。

【譜例6】第1楽章 第1主題



この第1主題の最初の3音からなるモチーフ「cis - h - gis」は、第2楽章主部の、第65小節から始まる終結部（【譜例7】）においてもアクセントを伴って現れ、“*fff tutta forza*”の指示が見られる。また、この終結部に入る直前にカンマも付され、間を空けることによって、主題の回帰をより印象付けているのである。この楽章は3部形式で書かれているため、この終結部は楽章全体の終結部の役割をも担っており、このモチーフの重要性を物語っていると同時に、2つの楽章間に統一をもたらしている。

【譜例7】第2楽章 主部 終結部



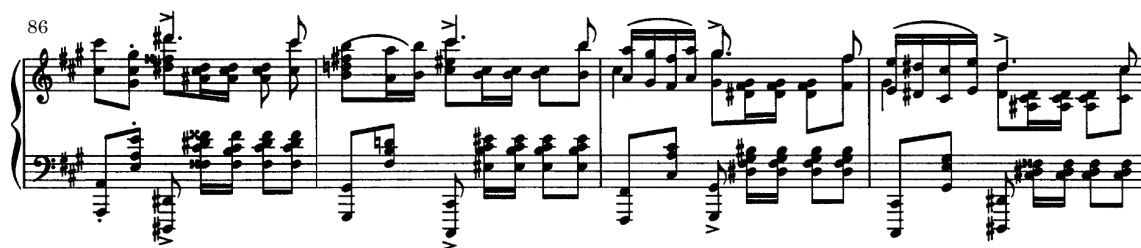
② さらに同ソナタにおける別の例として、第1楽章において、第1主題部から第2主題部への経過部のなかに、以下のような箇所がある（【譜例8】）。

【譜例8】第1楽章 第29小節から



この第29小節からの部分は、第2楽章の中間部においても第86小節から回帰している（【譜例9】）。4拍子で書かれた第1楽章では叙情的に扱われ、第2楽章では3拍子の舞曲風となっており、リズムや性格は異なっているものの、特に最初の2小節間においては、順次進行による旋律のみならずゼクエンツ風の和声も完全に一致している。この旋律や和声はボルトキエヴィチが好んで使用したもので、Op. 46の《エレジー》においても現れる（後述）。

【譜例9】第2楽章 中間部



③ 第1番のソナタで、第3楽章のクライマックスが印象的な手法で提示され、第1楽章第2主題の旋律が回帰している例を前述したが、第2番のソナタにおいても、第4楽章のクライマックスに同様の、しかし更に効果的な手法でクライマックスを演出している例がみられる（【譜例10】）。この箇所では、30小節間以上にもわたって *ff* が貫かれたのち、第90小節から “*allargando*” と松葉のクレッシェンドにより、極限まで広がり盛り上げたところで、フェルマータと “*lunga*” で示された全休止を置くことで、一気に緊張感を高め、次に繰り広げられるフィナーレ “*Finale meno mosso con fievrezza*（堂々と）.” の圧倒的なクライマックスを聴き手に強く印象付けている。全休止後に、ソナタ全体の調である *cis-moll* とは同主調の関係にある *Cis-dur* に突然転調する意外性も功を奏しているが、第1ソナタのクライマックスと同じ *Cis-dur* であることは興味深い。

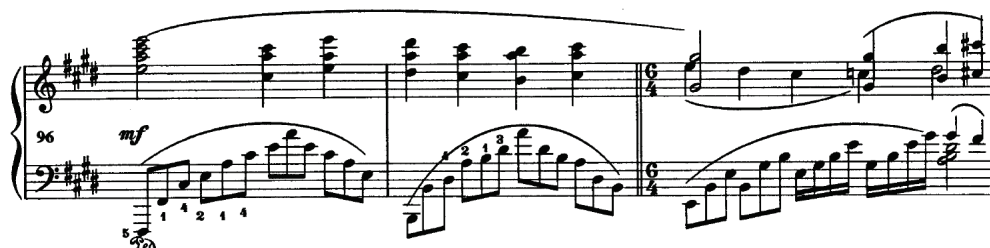
【譜例10】第4楽章 フィナーレ



この箇所に関しては、ボルトキエヴィチ自身も友人ピアニストのダーレンに宛てて、「フィナーレの前は大きなブレスを入れるための休止だ！ *Cis-dur* は大きなサプライズであり、誇り高く、嬉々としたものとなるに違いない！」（Bortkiewicz 1943/ 8/ 25）と言及しており、ボルトキエヴィチが相当の演奏効果を意図して作曲したことが窺える。

また、このフィナーレ部分の旋律は前に提示された主題の完全な回帰とは認められないのであるが、第1楽章の展開部の途中、第96小節に類似した旋律がみられる（【譜例11】）。

【譜例 11】第1楽章 展開部



以上のように、これら2曲のピアノ・ソナタではともに、第1楽章で提示された主題や旋律が、後の楽章において回帰していることが明らかとなった。これらの回帰は多くの場合、曲中のクライマックスなど、聴き手に強い印象を与える手法でなされており、ボルトキエヴィチ自身がその演奏効果を意図して作曲したものと考えられる。この背景には、第2章で考察したように、ボルトキエヴィチが生涯を通して、「郷愁」という過去を振り返り懐かしむ姿勢を常に持っており、それにより形成された音楽観が主題の回帰という手法を通して作品に投影されたのだ、と解釈できるのである。

2-2. 過去の作品の主題や旋律の回帰

本節では、ボルトキエヴィチ自身が過去に作曲した作品の主題や旋律が、ソナタにおいて回帰する例を考察していく。

(1) 第2番 第1楽章

①【譜例 6】で示したソナタ第2番第1楽章の第1主題は、1924年に出版された《12の新しいエチュード》Op. 29の第3曲〈ブルネット〉の冒頭主題と同じ cis-moll であり、旋律のモチーフや左手の伴奏音型が酷似している（【譜例 12】）。拍子やリズムは異なるものの、“*f*”や標題の“Appassionato.”の指示からも、第2番のソナタと共通する性格を有していることが分かる。

【譜例 12】《12の新しいエチュード》Op. 29 No. 3 〈ブルネット〉 冒頭



②【譜例 8】で示したソナタ第2番第1楽章の第29から33小節は、1932年に出版され、ボルトキエヴィチ存命中に演奏される機会の多かった《エレジー》Op. 46の中間部第44から48小節と類似している（【譜例 13】）。調は異なるものの、旋律の音型や和声進行は完全に一致している。ソナタでは、経過部の始めから【譜例 8】の箇所まで“*ff*”で一貫して経過部の山場を作っており、《エレジー》においても“*ff*”で中間部の山場に当たる点も共通している。このことからボルトキエヴィチは、自らが好んだ旋律や和声進行を意識的に作品の中での山場に配置し、聴き手に強く印象付けようとしていたと解釈できる。

【譜例 13】《エレジー》Op. 46 第44小節～

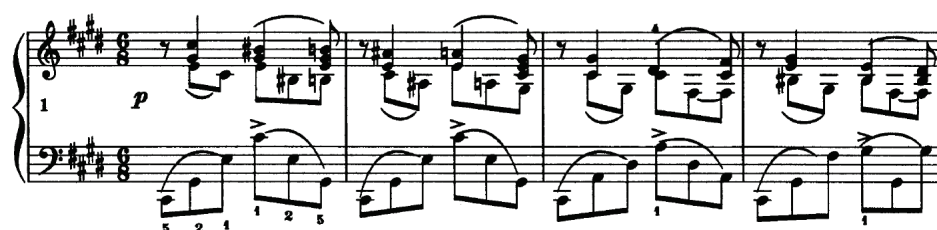


(2) 第2番 第4楽章

第4楽章にも過去の作品からの回帰の例がみられる。冒頭の主題を示そう（【譜例 14】）。

【譜例 14】第4楽章 冒頭

Agitato
(*ma poco a poco animando*)



この半音階のシンコペーションが“*Agitato*”の性格をより強めている主題であるが、1911年に出版された《10のエチュード》Op. 15 第3曲の第21小節から現れている、4分音符の符尾が付された旋律と和声が類似している（【譜例 15】）。Op. 15においてもシンコペーションで用いられているが、“*espressivo*”と指示されていることから、それ以前の部分よりも一層メロディーとして歌わせる必要がある。この“*espressivo*”の指示はこの箇所のみであり、この後に続く箇所では、この旋律が3度上に移調され“*f*”で提示されることから、譜例 15の旋律がこの曲のなかで重要な位置付けを担っていることを物語っている。

【譜例 15】《10のエチュード》Op. 15 より第3曲



また、【譜例 14】のソナタの旋律は、1946年に出版された《ヴァイオリンとピアノのための4つの小品》Op. 63の第4曲〈エスパーナ〉のコーダとも、調や半音階の旋律が一致している（【譜例 16】）。Op. 63でも裏拍に旋律がきており、“*Vivace*”かつ“*ff*”で、ヴァイオ

リンは“>”、ピアノは“staccatissimo”で奏されることにより、緊張感が漲っている。

【譜例 16】《ヴァイオリンとピアノのための4つの小品》Op. 63 第4曲〈エスパーナ〉より コーダ



このようにボルトキエヴィチは、作曲時期に 30 年以上もの隔たりがある複数の作品のなかで、同じ旋律や和声進行を回帰させていることが明らかとなった。本論文ではソナタ 2 曲に絞って考察したが、彼の他の作品にも似たような回帰の例は多く見受けられる。このことは、ボルトキエヴィチの作品が終生、大きな様式の変化を遂げず、後期ロマン派のスタイルを貫いたことと密接に関係している。そして、1 つの素材を、試行錯誤を重ねながらその可能性を追求し、発展させていく創作姿勢をも持ち続けていたことを物語っているのではないだろうか。

以上の考察により、ボルトキエヴィチは、波瀾に満ちたその人生経験から生まれた「郷愁」というメンタリティーを終生強く持ち続け、それを核として形成された音楽観が、ロシアの素材の引用や、主題と旋律の回帰を通して、彼の作品に投影されていることが明らかとなった。本論文でボルトキエヴィチ作品の再評価の枠組みの一つとして提示した、彼の音楽観の核となる「郷愁」を通して、彼の作品を現在の音楽史上においてどのように位置づけうるかについて、今後、博士論文で明らかにしていきたい。

注

- (1) 作曲者名の表記については、「ボルトキエヴィチ」の他に、「ボルトキエーヴィチ」、「ボルケヴィッチ」、「ボルトケヴィッチ」等と表記されることがあるが、本稿では「ボルトキエヴィチ」に統一している。

引用文献

Bortkiewicz, Sergei

1971 “Erinnerungen.” *Musik des Ostens* 6, 136-169.

2001 *Sergei Bortkiewicz, Recollections, letters and documents.* translated by B. N. Thadani (Canada: Cantext Publications) [*Erinnerungen.* (Kassel: Musik des Ostens 6, 1971)]

ボルケヴィッチ, セルゲイ

2015 『みにくいアヒルの子』高梨智子 校訂・監修 (東京: 河合楽器出版部)

Burwasser, Peter

2005 “Talking with Klaas Trapman about Sergei Bortkiewicz.” *Fanfare: the Magazine for Serious Record Collectors* Vol. 29, 83-86.

2011 *Fanfare: the Magazine for Serious Record Collectors* Vol. 34-3, 230.

Coombs, Stephen

2008 *Piano Music*. (Hyperion CDD 22054)

Feldman, Ria

1971 “Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz.” *Musik des Ostens* 6, 170-184.

Flamm, Christoph

2000 “Bortkevič, Sergej Ėduardovič.” Finscher, Ludwig a. o. eds. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag) Personenteil 3, 452-455.

Kalkman, Wouter/ Trapman, Klaas

2002 “Sergei Bortkiewicz (1877-1952).” *Piano Bulletin* 20/2, 3-39.

Katsaris, Cyprien

2001 *Sergei Bortkiewicz, Piano Works*. (Piano 21 P21 004)

黒川 祐次

2002 『物語 ウクライナの歴史 ヨーロッパ最後の大国』（東京：中公新書）

Narek, Otto

1977 *Piano Works of Sergei Bortkiewicz*. (Genesis GS 1052/53) 3, 5.

Paul, Elke

2002 *Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk*. (Innsbruck: Universität Mozarteum Salzburg Abteilung für Musikpädagogik)

Reznik, Anna

2014 *Bortkiewicz: Piano Pieces*. (Classical Records CR162) 2.

Schwarz, Boris/ Wiesmann, Sigrid

2001 “Bortkiewicz, Sergei Eduardovich.” Sadie, Stanley a. o. eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd ed.* (London: Macmillan) vol. 4, 42-43.

Somero, Jouni

2006-2012 *Piano Works, Vol. 1-9*. (FCRCD 9714, 9719, 9723, 9730, 9736, 9740-42)

高橋 健一郎

2013 『ボルトキエヴィチの世界』（Belta Record YZBL 1036） 4

渡辺 護

1989 『ウィーン音楽文化史（下）』（東京：音楽之友社）

引用楽譜

Bortkiewicz, Sergei

1911 *Klavier Sonate H-Dur, Op. 9*. (London/ Hamburg: D. Rahter)

1911 *Dix Etudes pour piano, Op. 15*. (London/ Hamburg: D. Rahter)

1924 *12 Etudes Nouvelles (illustrées) pour piano, Op. 29*. (Leipzig: D. Rahter)

- 1932 *Elegie, Op. 46.* (Braunschweig: Henry Litolf's Verlag)
- 1946 *Vier Stücke für Violine und Klavier, Op. 63.* (Wien/ Leipzig: Kliment)
- 1995 *Zweite Sonate für Klavier, Op. 60.* Thadani, B. N. and Holleran, L., eds. (Winnipeg: Ccontext Publications)